Cabildo 2720
JC

Nathaniel Dorsky realiza y exhibe películas de tradición vanguardista desde 1964. Actualmente vive en San Francisco, donde se gana la vida como montador de cine. Su obra ha sido exhibida internacionalmente en museos y cines y es parte de la colección pemanente del Museum of Modern Art (Nueva York), Centre Pompidou (París), Pacific Film Archive (Berkeley), Image Forum (Tokyo), Les Archives du Film Expérimental d'Avignon, así como de diversas universidades. Entre sus obras más conocidas están *A Fall Trip Home* (1964), *Summerwind* (1965), *Hours for Jerome* (1966-70, 1982), *Pneuma* (1976-83), *Alaya* (1976-87), *Variations* (1992-98), *Arbor Vitae* (2000), *Love's Refrain* (2001), *The Visitation* (2002), *Threnody* (2003-04), *Song and Solitude* (2006), *Winter* (2008), *Saraband* (2008), *Compline* (2009), *Aubade* (2010), *Pastourelle* (2010), *The Return* (2011), *August and After* (2012) y *April* (2012).

Edición Revisada

ISBN 978-84-940976-0-7

9 788494 097607

8€

LUMIÈRE

El cine de la devoción

Nathaniel Dorsky

LUMIÈRE

El cine de la devoción

Nathaniel Dorsky

No parecía oírme. Pero, instantes más tarde, puso su mano sobre la mía mientras su mirada me indicaba que acercara mi oreja a su boca. Pronunció entonces claramente, aunque con una lentitud extrema, estas palabras que estoy seguro de transmitir exactamente:

"¿Qué más da? Todo es gracia".

Creo que murió justo después.

—Georges Bernanos
Journal d'un curé de campagne

Es un privilegio haber sido invitado a hablar de religión y cine, y me gustaría aprovechar esta oportunidad para expresarme con el corazón. Me gustaría hablar en concreto sobre la devoción y cómo podría manifestarse en el cine. Haré referencia a una serie de películas, todas dentro de un canon bien conocido, pero me gustaría dejar claro desde el principio que muchas otras películas merecen mencionarse para ilustrar lo que comentaré.

He reflexionado toda mi vida sobre la relación entre la religión y el cine –no tanto cuando la religión es el tema de una película, sino cuando la película en sí misma es el espíritu o la experiencia de la religión–.

Cuando me encontré por primera vez con las películas de vanguardia a comienzos de los años sesenta, las obras que encontré más interesantes fueron aquellas que descubrían un lenguaje único del cine, un lenguaje que permitía al espectador experimentar la película en sí misma y, al mismo tiempo, permitía a la película ser la evocación de algo significativamente humano. Comencé a darme cuenta de que los momentos de revelación o de vida me llegaban por la manera en que un cineasta utilizaba la película en sí misma. Los cambios de luz de un plano a otro, por ejemplo, podían ser muy viscerales y emotivos. Comencé a observar que había una concordancia

entre el cine y el metabolismo humano, y que esta concordancia era un terreno fértil para la expresión, una base para explorar un lenguaje intrínseco al cine. De hecho, las propiedades físicas de la película me parecían *tan* compenetradas con nuestro metabolismo que comencé a pensar en el cine como una metáfora, como una maqueta directa e íntima de nuestro ser; una maqueta que tenía el potencial de transformar las cosas, de ser una evocación del espíritu y de convertirse en una forma de devoción.

La palabra "devoción", tal y como yo la uso, no tiene por qué referirse a la encarnación de una forma religiosa específica. Más bien es la apertura o la interrupción que nos permite experimentar lo que está oculto, y aceptar con nuestro corazón una situación dada. Cuando el cine lo consigue, cuando subvierte nuestra absorción en lo temporal y revela las profundidades de nuestra propia realidad, nos abre a un sentido más completo de nosotros mismos y de nuestro mundo. Está vivo como forma de devoción.

LA SITUACIÓN FORMAL

Como seres humanos nos encontramos en una situación extraña. Tenemos las mismas cualidades básicas, problemas, emociones e intereses que tienen los animales: experimentamos el peligro y a menudo necesitamos defendernos, necesitamos comer y dormir, sentimos rabia y ternura, y nos reproducimos. Al mismo tiempo también tenemos la capacidad de observar toda esta experiencia, de ver más allá de los momentos de rabia, miedo y ternura en lugar de sólo experimentarlos. Somos parte de nuestra experiencia y a la vez podemos ver más allá. Podemos ver más allá y aun así no estamos liberados de ella. Somos a la vez conocedores y víctimas de la existencia material.

Los seres humanos nacen, viven durante un cierto periodo de tiempo, y mueren. No se puede negar de ningún modo. Después de todo, aquí estamos, en un planeta, iluminados por una estrella brillante. Hay aire y luz, de los que todos formamos parte. El océano se queda donde está. La temperatura al menos es razonable, y tenemos la libertad de andar por ahí y mirar las cosas. A veces nos sentimos solos; deseamos, nos enamoramos. Podríamos pensar que todo es descubrimiento nuestro, que somos realmente responsables de todo esto. Pero no inventamos ninguna de estas posibilidades. Incluso el hecho de tener ideas o valores, o claridad o confusión si vamos al caso; nada de esto es creación nuestra. No creamos nuestras emociones. No creamos el hecho de que encontremos cosas bellas o de que la gente se enamore. Después de todo, no sé cómo muevo la mano o cómo giro la cabeza. Ni siquiera sé cómo estoy hablando. Todo lo que sé es que puedo participar en la situación.

Al principio este descubrimiento puede ser desconcertante o claustrofóbico. Quizá intentemos

evadirnos o distraernos. Pero cuanto más capaces seamos de relajarnos y aceptar la absoluta presencia de nuestra situación, y aceptemos sus cualidades formales, más grande será la posibilidad que tengamos de transmutarlo. Con humildad, podemos llevar a cabo un acto de alquimia y transformar lo que podría sentirse como una plúmbea claustrofobia en una expresión de transparencia y claridad. Pero, ¿cómo puede ser el cine un acto de alquimia? ¿Cómo puede esclarecer la formalidad de nuestro ser y participar en la devoción?

LA EXPERIENCIA POST-FÍLMICA

Creo que la primera vez que sospeché que el cine era poderoso, incluso algo que podía ser temido, fue cuando tenía nueve años. Esto sucedió a comienzos de los años cincuenta, antes de que la televisión se volviera omnipresente. Solía ir al cine los sábados por la tarde, y un día en particular había una sesión especial infantil que incluía tres largometrajes, diez dibujos animados y una buena dosis de tráilers, todo de un tirón. Entramos en la oscuridad al mediodía y salimos horas después, a las 18.30. Cuando terminó la última película, las puertas metálicas verdes de los laterales se abrieron a la luz del final de la tarde, y caminamos por el callejón hasta la calle. Recuerdo tener una sensación muy rara. La textura de la luz del sol me parecía extraña, y las voces de la gente me sonaban lejanas. Enfrente del teatro los coches pasaban zumbando junto a los escaparates. De repente, las cosas normales que formaban parte de mis puntos de referencia habituales, todo lo que me había resultado familiar en mi ciudad natal, todos sus arquetipos e iconos, se volvieron inquietantes y dudosos. Me sentí alienado, extraño. Recuerdo el paseo hasta casa a través del parque, pasando por el lago de los patos y por los campos de béisbol, y luego abajo un pequeño sendero, un atajo sucio y erosionado a través de la pradera que terminaba desapareciendo en la hierba. Todos estos detalles se me presentaban de una forma a la que no estaba acostumbrado. Era realmente perturbador. Al final conseguí llegar a casa, e incluso era extraño que yo estuviera en mi casa. Sentía esto con bastante intensidad e intentaba con todas mis fuerzas recuperarme de aquel agujero gigante que se había abierto en medio de mi cabeza. Recuerdo que tuve que ir a coger algo de la nevera para volver a orientarme y arreglar las cosas.

Con veintitantos tuve una experiencia igualmente significativa después de ver *Viaggio in Italia* de Roberto Rossellini en San Francisco, en el viejo Museo de Arte Moderno. Muchos cineastas y críticos sienten que el cine moderno comenzó con esa película. Realizada en 1953, es una obra que cambió la historia del cine, pero también es relativamente desconocida.

Viaggio in Italia gira en torno a una pareja inglesa, interpretada por George Sanders e Ingrid Bergman,

que viajan a Nápoles para vender una casa que han heredado. En su viaje se encuentran realmente solos el uno con el otro por primera vez en su matrimonio. Han dejado todos sus negocios y tareas domésticas. Comienzan a discutir en la primera escena de la película; de hecho, la película es una discusión de una hora y media. Es una auténtica historia de amor, *la* gran historia de amor.

Como toda la obra de Rossellini, *Viaggio in Italia* busca la autenticidad con una desnudez muy valiente. Estas dos personas están atrapadas, cada una en su propia visión de la vida y en su visión del otro. Hasta el timbre de sus voces es penoso y desgarrador. Se gruñen el uno al otro hasta llegar a un absoluto callejón sin salida, hasta que no hay solución que no pase por el divorcio o la renuncia.

La calidad de la fotografía es primitiva pero llena de gracia, extremadamente inteligente pero desprovista de vanidad o refinamiento. El montaje es grácil y extremadamente práctico. Posee la misma crudeza y el mismo sentido de la exploración y del descubrimiento que experimenta la pareja. No es una película sobre un tema, sino que *es* el tema. Es tan directa y efectiva que uno no puede decir exactamente cómo funciona con tanta fuerza. El auténtico tejido de la película de Rossellini, la conveniencia e invisibilidad de su forma, es profundamente apabullante. El estado de vulnerabilidad que produce en el público, la congoja, la incertidumbre, es el catalizador que hace nacer la renuncia y que nos conecta con la devoción.

Después de la película, el público entró en el ascensor para bajar a la calle, y me di cuenta de que todo el mundo estaba extraordinariamente disponible para los demás. La gente tenía lágrimas en los ojos. Normalmente, el tiempo dentro de un ascensor es un "no" tiempo. Nos quedamos mirando fijamente los números, o al suelo, tratando de negar la intimidad de la situación. Esperamos a que este "no" tiempo acabe para poder continuar con nuestras vidas. Pero en este caso todo el mundo estaba completamente accesible y vulnerable para los demás, mirándose unos a otros, todos desconocidos dentro del íntimo compartimento de un ascensor.

Empecé a preguntarme en qué consiste esta experiencia post-fílmica. ¿Cómo nos sentimos cuando una película acaba? Hay películas, por ejemplo, que son intelectualmente rigurosas, o "adultas", pero cuando las luces se encienden a su término nos sentimos en cierta forma enfermos. Nos avergüenza estar con los demás. Todos hemos tenido la experiencia de salir de un cine y no querer ver a nadie, o de mirar el extraño dibujo de la alfombra, las manchas de refresco y demás, apartando los ojos de nuestros compañeros de sesión. Con estas experiencias descubrí que había algo en el cine más allá de su contenido intelectual o narrativo. Había algo en la propia naturaleza del cine, su punto de vista, que podría causar salud o enfermedad en un público. Podía haber una película que tuviera un tema muy significativo, pero tratado de forma tan poco elegante que en verdad te dejaba enfermizo o alienado.

Comencé a sentirme más sensible respecto a estas experiencias post-fílmicas y a las cualidades de una película que podían producir bienestar o malestar. Sabía por mi propia experiencia que esta posibilidad se extendía a otros medios. Recuerdo sentirme enfermo cuando mi amigo Jerome y yo fuimos a una representación estudiantil de *Così fan tutte* en una universidad local. No quería ir, pero fui de todos modos. Y cuando salí de la ópera estaba completamente curado. La actuación era jovial, simpática, a veces nefasta, pero la genialidad de la música es tan firme y transforma tanto el metabolismo, que la experiencia de ir a la ópera me curó. Esto me ha pasado unas cuantas veces al ir a una ópera de Mozart.

De forma similar, acudir a los ballets de George Balanchine puede reorganizar la energía de forma profunda y alquímicamente sana. Creo que esto ocurre cuando hay algo metafísicamente auténtico en la energía de una obra. En las teorías de medicina griega se enseñaba que la enfermedad provenía de una absorción de ensueño, un estado de desequilibrio. El santuario de Epidauro fue creado para permitir a los ciudadanos readaptarse y descubrir toda la energía del presente. A unos largos períodos de relajación y sueño, llamados "sueño del templo", les seguían obras de teatro, canto y poesía. Todo esto tenía lugar en una arquitectura de proporciones sublimes. Así que el arte ha tenido un largo historial de uso como modelo de salud.

¿Qué es aquello que, en la naturaleza del cine, puede producir buena o mala salud? Es la capacidad del cine para reflejar o reorganizar nuestro metabolismo.

ALQUIMIA

Para que tenga lugar la alquimia en una película, la forma debe incluir la expresión de su propia materialidad, y esta materialidad debe estar en comunión con la cuestión de su tema. Si esta unión no está presente, si la literalidad de la película es tan abrumadora, tan ilustrativa, como para borrar el medio del que está compuesta, entonces uno se ve atraído hacia un estado de absorción o ensueño crédulo que, aunque sea efectivo en ese ámbito, carece de los ingredientes necesarios para la transmutación. Una película así niega su totalidad. Niega aquello de lo que realmente está hecha.

El instinto de expresar la unión de materia y tema ocurre al comienzo de la expresión humana tal y como la conocemos. El arte devoto de las cuevas en el sur de Francia y el norte de España a menudo se desarrolla en el contorno de los muros para aumentar la alucinación del bisonte o del caballo representados. La escultura egipcia se compone tanto de la inmutable naturaleza de la piedra como de la inmutable mirada grabada en esa piedra. En la escultura religiosa de la piedra durante el final del siglo XII en

Francia, la propia piedra es luminosa, como lo son el material y la expresión. Las vidrieras del mismo período nacieron del amor por la gloria elemental de la luz, el color y el cristal, mientras relataban al mismo tiempo cuentos bíblicos o las vidas de los santos. De forma similar, los preludios corales para órgano de Bach son tanto la expresión de unos dedos esqueléticos presionando teclas de marfil y soltando aire a través de los tubos como evocaciones melódicas del rezo. Mozart, nacido en la época del clasicismo, asoció su estilo clásico con el metabolismo humano en cada detalle. La textura de la instrumentación, los cambios de clave y la representación de la conversación y la emoción a través de la línea melódica son la propia música y al mismo tiempo un espejo primigenio o un ejemplo de en qué consiste ser completamente humano. Nos escuchamos a nosotros mismos en nuestra mejor versión alquímica.

Para que el cine forme parte de esta luminosidad y gloria elemental, y por lo tanto prepare el terreno para la devoción, debe obedecer a su propia materialidad. Examinemos la naturaleza de su materialidad y de qué modo es una metáfora de nuestro ser.

LA SALA ILUMINADA

Vemos películas en el contexto de la oscuridad. Nos sentamos en la oscuridad y observamos un mundo iluminado, el mundo de la pantalla. Esta situación

es una metáfora de la naturaleza de nuestra propia visión. En el mismo proceso de ver, nuestro propio cráneo es como una sala oscura, y el mundo que vemos frente a nosotros es, en cierto sentido, una pantalla. Observamos el mundo desde la sala oscura de nuestro cráneo. Cuanto más oscura es la sala, más luminosa la pantalla.

Es importante comprender aquello en lo que estamos participando, darnos cuenta de que permanecemos en la oscuridad y experimentamos la visión. Muchas personas asumen la visión como algo normal y no se dan cuenta realmente de que están viendo.

A través de la Historia han existido diferentes ideas acerca de dónde se desarrolla la visión. El arte de numerosas épocas parece indicarlo. En la Edad Media se tenía la sensación de que la fuente de iluminación no estaba necesariamente fuera de nosotros mismos, sino que quizás éramos la fuente de esa luz, que nuestra experiencia humana podía compararse con una burbuja luminosa suspendida en la oscuridad. Las vidrieras de ese período fueron una forma de expresarlo, un eco de nuestra propia luminosidad. Las catedrales eran cavernas oscuras y vastas con cristaleras que formaban la superficie del mundo, un mundo de iluminación suspendida. No existía un mundo externo como tal. Después de pasar un largo período de tiempo en la Catedral de Nôtre-Dame en Chartres, por ejemplo, uno empieza a ver el mundo de esa forma. Al salir de la catedral descubrimos

que nos hemos adaptado a esa visión, y observamos el mundo visual como iridiscente y, reposando en una profunda vastedad, la misteriosa oscuridad de nuestro propio ser.

Durante el Renacimiento esta idea de la visión cambió y comenzamos a entender el mundo como algo objetivamente más externo a nosotros. Las ventanas de las catedrales se fueron aclarando progresivamente; la vastedad interna se esfumó de la psique y comenzamos a entender el mundo visual como un mundo observado objetivamente, un mundo total. Es un cambio bastante grande. Nos precipitamos hacia un punto final. Hay un nuevo sentido de la ciencia.

¿Dónde tiene lugar la visión? Es una cuestión ancestral. ¿Todo es mental o nada es mental? Es interesante pensar que todo lo que vemos podría ser sólo un aspecto de la mente. A veces experimento esto realmente: girando mi cabeza para mirar alrededor, me doy cuenta de que lo que estoy viendo es sólo un campo de imagen cambiante, un aspecto de mi propio cerebro. Pero entonces puedo experimentar lo contrario y decir: no, el mundo está ahí fuera realmente, y aquí estoy yo mirándolo. Está realmente ahí y no depende de lo que esté viendo.

Pero más allá de estos dos extremos está nuestra habitual experiencia cotidiana. Vemos, eso es todo. No podemos describirlo, sólo experimentarlo. El cine, aunque replique nuestra experiencia de visión, nos presenta las herramientas para acercarnos y elucidar esa experiencia. Ver una película tiene unas tremendas implicaciones místicas; puede ser, en el mejor de los casos, una manera de acercarnos unos a otros y manifestar lo inefable. Este respeto por lo inefable es un aspecto esencial de la devoción.

Cuando el cine puede hacer que las formas de la visión del interiorizado Medievo y del exteriorizado Renacimiento se unan y transciendan, puede alcanzar un equilibrio universal. Este punto de equilibrio desvela la transparencia de nuestra experiencia en la tierra. Estamos flotando. Es un equilibro en el que ni se trata de nuestra visión ni se trata de la creencia en una objetividad exterior; no le pertenece a nadie y, extrañamente, no existe en ningún sitio. Es dentro de ese equilibrio donde el potencial del cine más profundo tiene lugar.

El cine menos visionario está desequilibrado hacia una de estas formas de ver o hacia la otra. Un desequilibrio asume que el mundo está ahí y que vas a fotografiarlo. En este caso no hay visión de ningún tipo; parece que, de algún modo, la materia del tema simplemente existe. Incluso que la película sea una película es de alguna manera arbitrario. Vemos estas películas cada vez que montamos en un avión, o que deambulamos desesperadamente por nuestra multisala más cercana. Este tipo de cine ignora incluso la sustancia misma de la que está hecho. Desde luego no hay ninguna consciencia de esta dignidad formal de la existencia de la que hemos estado hablando.

El otro desequilibrio sucede cuando no hay nada *excepto* la perspectiva del cineasta, cuando no se permite que nada exista en la película por derecho propio. Esta obcecación elimina cualquier posibilidad de autonomía dentro de la película; la película no tiene capacidad para responder ni para resonar en sí misma. La vanidad del cineasta domina y controla. No hay libertad, no hay aire para respirar. Cuántas veces lo experimentamos en un estreno de arte y ensayo o en una sesión vanguardista.

Estos desequilibrios distorsionan lo que la vida podría ser para los humanos en realidad. Son una inversión de la jerarquía de visión, lenguaje y concepto; una jerarquía que, si se equilibra correctamente, puede dar forma a nuestra experiencia cotidiana de forma sublime. Es decir, primero estamos en el espacio visual y luego, dentro de ese contexto tridimensional, hablamos y nos manifestamos. Este espacio nos permite, al mismo tiempo, ver y sentir el mundo con más claridad –nuestro corazón se suaviza y se abre y nuestra intuición está en su lugar–.

Las películas tienen la capacidad de reflejar esta claridad, pero con demasiada frecuencia representan principalmente ideas propias del lenguaje oral en lugar de reconocer que los conceptos o el lenguaje oral son adornos en el contexto del espacio visual. El adorno del lenguaje puede señalar, dirigir, especificar y describir el mundo, pero no *ve* el mundo. Muchas películas adolecen de esta distorsión. A veces es bastante obvia. Por ejemplo, la sintaxis de los documentales de estilo televisivo, como la del telediario de la noche, a menudo convierte la vitalidad visual del mundo en un mero telón de fondo para apoyar la información hablada. Creo que si Dante estuviera escribiendo el *Inferno* hoy en día, el primer anillo del Infierno sería un largo despacho circular de presentadores de informativos.

Hay una diferencia extremadamente sutil, pero importante, entre una imagen que es en sí misma un acto manifiesto de visión y una que utiliza la visión para representar el mundo. Una participa del presente vivo y aprecia el mundo como algo visto realmente, mientras que la otra es un sucedáneo, una copia atenuada del mundo. Muchas películas son sutilmente serviles a una idea o un tema y, en consecuencia, a las imágenes no se les permite existir por sí mismas. Ilustran un concepto o una realidad escrita, planificada. Incluso si son visuales, lo son de una forma afectada. Representan otra forma, una literaria, en lugar de manifestarse directamente como visión. Esta sutil distorsión de la jerarquía visión-lenguaje profana la fuerza primordial de lo que el cine tiene que ofrecer. Aplana nuestra realidad y aplana el cine. Está muy lejos del terreno primordial de la sala iluminada y de la necesidad del cine de respetar la realidad –la realidad de estar en la oscura sala de nuestro cráneo, observando la incandescencia–.

INTERMITENCIA

La cualidad de la luz tal y como la experimentamos en el cine es la intermitencia. A la velocidad del sonido le corresponden veinticuatro imágenes por segundo, cada una de aproximadamente una quincuagésima de segundo de duración, que se alternan con el período equivalente de negro. Así que la película que estamos viendo no es realmente algo sólido. Sólo parece ser sólido.

A un nivel visceral, la cualidad intermitente de la película está cerca de la forma en que experimentamos el mundo. No experimentamos un continuo sólido de existencia. A veces estamos aquí y a veces no, suspendidos en una cierta forma de ilusión ametralladora. Después de todo, ¿alguno de nosotros sabe *quién* es realmente? Aunque asumimos que somos algo sólido, en realidad sólo experimentamos y maniobramos a través de nuestra existencia. Después de todo, ¿puede algo ser realmente sólido?

En un análisis más profundo, incluso nuestra visión parece ser intermitente, lo que explica por qué, en el cine, las panorámicas a menudo parecen artificiales o forzadas. Esto viene del hecho de que uno nunca efectúa una panorámica en la vida real. En realidad, cuando giramos nuestras cabezas, no vemos verdaderamente una continuidad estilizada, sino una serie de diminutos *jump-cuts*, pequeños fotogramas unidos, quizás, por encadenados infinitesimales. Por ello nuestra experiencia visual en la vida cotidiana es afín a la intermitencia del cine.

La intermitencia penetra hasta el mismo núcleo de nuestro ser, y la película vibra de un modo que es cercano a este núcleo. Es tan básico como la vida y la muerte, la existencia y la no existencia. Mi propio instinto me indica que los polos de existencia y no existencia se alternan a una velocidad extremadamente rápida, y que flotamos en esa alternancia. No experimentamos la no existencia, los momentos entre la existencia; no hay manera de percibir estos momentos como tales. Pero aceptar su presencia airea la vida y baña al mundo "sólido" con luminosidad.

Un segundo aspecto de la intermitencia tiene que ver con la naturaleza del montaje, el desarrollo de los acontecimientos o la naturaleza narrativa de nuestras vidas. Esta intermitencia es parte de nuestra existencia cotidiana. Por ejemplo, si estás conduciendo tu coche y tu mente se pone a divagar, y dos semáforos en rojo y un giro a la izquierda más tarde vuelves a la conducción y piensas: "¿Quién estaba conduciendo? ¿Cómo he hecho eso? Me paré en los semáforos en rojo. ¿Dónde estaba?". En otras palabras, la vida está llena de agujeros. Intentamos que todo parezca continuo y sólido, pero en realidad es más intermitente de lo que queremos admitir. En cierto sentido, para que la película sea verdadera tiene que confiar en su intermitencia. Su montaje tiene que presentar una sucesión de eventos visuales que sean suficientemente incompletos y al mismo tiempo poderosos como para permitir que el sentido más básico de la existencia del espectador "rellene los huecos". Si una

película rellena demasiado, profana nuestra experiencia. Conocemos ciertamente la superficial y nociva sensación de salirse de una película que no tenía ningún respeto verdadero por la intermitencia de nuestro ser. Una película así no respeta lo que sabemos que es la vida, no es aquello que experimentamos. Es demasiado sólida. Es un acto de rudeza.

Permitir la intermitencia en una película activa la mente del espectador. Existe la oportunidad de establecer conexiones, sentirse vivo y estimulado. Establecer estas conexiones, activar estas sinapsis, atrae al espectador al momento presente.

TIEMPO

Un tercer aspecto importante de la materialidad del cine viene de su necesidad de expresarse en el tiempo. El tiempo es sólo uno de los elementos esenciales en la alquimia del cine. Es una de las herramientas más potentes que tiene el cine, aunque pocas películas conectan profundamente con la plasticidad del tiempo y utilizan la naturaleza del tiempo en su estructura. Es la sustancia que, manipulada correctamente, abre la puerta a la posibilidad de devoción.

Hay dos tipos básicos de tiempo en la cinematografía. El primero puede ser llamado tiempo relativo, que consiste en el modo en que cualquier película avanza del primer plano al último. El modo de fluir de un río desde la montaña al océano, o el

hecho de avanzar de bebés que gatean a ancianos con andadores. Las cualidades del tiempo relativo son tan sutiles como dramáticas: cada río tiene aguas blancas a las que siguen profundos y transparentes estanques, y luego corrientes de remolino, impresionantes cascadas con mosquitos, lugares donde la espuma y el lodo se acumulan. Hay espectaculares cataratas espumosas y pequeñas zonas llanas de ondas reluciendo al sol. Existe toda una gama emocional en nuestra experiencia del tiempo relativo, y una película debe respetar estas cualidades. Son parte de nuestras vidas.

Al mismo tiempo, el cine más inspirado incluye la presencia del otro tipo de tiempo: lo que puede llamarse tiempo absoluto, o el ahora. El ahora es siempre... el ahora. Cada momento de tiempo existe en el contexto del ahora, el eterno ahora. La experiencia de la relación entre el ahora y el tiempo relativo es como caminar por una cinta ergométrica: el ahora es tu presencia, mientras que el tiempo relativo pasa bajo tus pies. El ahora en el cine respeta profundamente el ahora del público.

Si uno mira una escultura votiva egipcia de hace 4000 años, se puede apreciar su inflexible presencia. La experiencia directa del ahora del escultor egipcio está siendo comunicada en el momento presente. Ser capaz de experimentar el ahora y experimentarlo en una obra de arte te permite participar directamente del corazón mismo de la obra y de su creador. Estás ahí mismo con ellos, compartiendo su visión. Hay una secreta corriente subterránea de transmisión

continua que es posible entre la sociedad humana y el tiempo relativo, sentada mágicamente frente a nosotros pero a menudo sin ser vista. Se debe estar inspirado para lanzar al mundo algo radicalmente presente que a su vez invoque en su presencia nuestra habilidad innata para compartir.

En cualquiera de los diversos modos y estilos a través de los que se ha manifestado el tiempo relativo, los grandes artistas siempre han expresado el ahora. Detrás de la Catedral de Nôtre-Dame de París, contemplando su gracia y geometría, las delicadas tracerías de sus ventanales rosas, y la integridad funcional de sus contrafuertes y chapiteles, uno experimenta el esplendor atemporal del puro ahora. El puro ahora trasciende el pasar del tiempo.

Para que el cine posea la cualidad de la devoción, tanto el tiempo absoluto como el relativo deben estar activos y presentes; no sólo presentes, sino funcionando simultáneamente y apoyándose mutuamente. Un cine transformador permanece en el presente y respeta los delicados detalles de su propia revelación. ¿Cómo se consiguió este pequeño milagro? ¿Cómo manifestamos el ahora en el contexto del tiempo relativo en curso? No es diferente a tener una sentida conversación con un amigo. Escuchas lo que dice tu amigo, y respondes desde un lugar desde el que quizás no has respondido nunca. Escuchas a tu amigo de nuevo, esperas un segundo y hay un verdadero momento de conexión, un momento de exploración genuina que alcanza cosas que jamás han sido alcanzadas. Es entonces cuando el corazón, la inteligencia, el instinto y la consciencia se unen. La realidad se abre y reacciona ante sí misma.

Desde luego a todos nos resultan familiares los momentos que *no* son así. La conversación puede ser un intercambio agotador de conceptos predigeridos y engreídos sin una auténtica exploración: todo es ya "conocido" y está motivado por la necesidad de mantener el statu quo de uno mismo respecto a la otra persona. El ahora está contaminado por la necesidad de conseguir algo, de mantener el control.

El cine tiene este mismo potencial para el equilibrio o el desequilibrio. Por ejemplo, si una película es excesivamente horizontal, excesivamente temporal, puede lograr ser seductora y absorbente, pero también puede hacer que nos sintamos superficiales y utilizados. Elude la totalidad de nuestra consciencia. Una película también puede estar desequilibrada hacia el otro extremo. En este caso la verticalidad y el ahora están cosificados hasta tal punto que la película ignora las exigencias y los matices de lo temporal, o está tan absorbida por su propia profundidad que anestesia la mente del espectador.

Integrar esas dos cualidades del tiempo es una tarea difícil y delicada. Carl Theodor Dreyer lo consigue en *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) y *Ordet* (1955), películas realizadas en diferentes períodos de su carrera. *La Passion de Jeanne d'Arc*, muda y llena de cortes de confrontación dramática y audaces movimientos de cámara, está al mismo tiempo conectada

compasivamente con su tema. Cada plano, aunque forma parte de la progresión de la temporalidad narrativa, está absolutamente presente como un ahora profundo y vertical. La fotografía no *observa, es.* Los cortes, a menudo propulsados por los movimientos de la cabeza de los personajes y los gestos faciales, centellean con urgencia y estallan para declarar la presencia renovada de la narrativa. La película es una unidad completa de expresión, una pieza de escultura lumínica en el tiempo. Todo es presente.

Ordet, realizada unos treinta años más tarde, tiene sonido y cuenta con un uso mínimo y austero de los primeros planos y de los cortes motivados por los personajes, reservados para la escena de conclusión*. La luz extrañamente alterada de esta película, tanto en interiores como en exteriores, nos sitúa en un tiempo suspendido. Tenemos el privilegio de participar en un mundo raro y purificado, un mundo de transformaciones. El tiempo y el espacio nunca son derribados por la necesidad temporal. Nos encontramos inmersos en tomas que fluyen, largas y terrenales. La continuidad de los planos nos permite profundizar en nuestra experiencia del ahora. Se abren vacíos en la narrativa, dentro del continuo de los planos. Mientras la cámara sigue a un personaje de una parte a otra de la habitación, el diálogo y la posición de los personajes se intensifica y se descom-

*P. Adams Sitney habla muy bien de esto en *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature* (New York: Columbia University Press, 1990)

prime, junto con la energía del drama. Nos sentimos mecidos entre estos momentos de intensidad para que nos relajemos y, cuando el plano se intensifica de nuevo, sentimos nuestra presencia mucho más fuerte en conjunto. Esta intensificación a veces ocurre a través de la entrada de un personaje en el plano, y a veces por un corte hasta el siguiente hecho revelado. Esta continua renovación le da a la intensidad mística de la escena climática una presencia viva, una realidad anclada a la tierra.

Ambas películas equilibran con éxito el ahora y el aspecto finito del tiempo mientras que al mismo tiempo se integran completamente en el texto y en la revelación de los personajes y de la historia. Pero una película como *Dies Irae*, que Dreyer realizó doce años antes que *Ordet*, parece sacrificar la misma existencia del ahora. Aunque el primer plano adelanta la sintaxis sublime de *Ordet*, *Dies Irae* parece profanar el sentido del tiempo que establece el plano. La posición de la cámara pronto se vuelve rara y los aspectos relativos y absolutos del tiempo parecen enfrentarse entre ellos. A la profundidad y sinceridad de la fotografía no le ayuda la sintaxis de la trama al estilo de D.W. Griffith ni el montaje basado en el diálogo. La película parece dividida entre una lealtad instintiva al ahora y las necesidades del argumento guionizado. Se sacrifica la cualidad absoluta y directa de las imágenes. Lo temporal no complementa al ahora sino que lo desinfla. Todo está muy bien hecho, por supuesto, pero no se permite que un sentido sin ambages del presente se

le manifieste al espectador. De una manera sutil, las imágenes no están vivas, no se revelan a sí mismas como presente. Las secuencias *ilustran* algo en lugar de *ser* algo por sí mismas.

Cuando lo absoluto y lo temporal están unificados, la película se convierte en una narrativa del ahora y revela a las cosas por lo que son, en lugar de entregarse a algún concepto predeterminado. Es el miedo al contacto directo con el incontrolable presente lo que motiva la elevación al concepto. El cineasta busca la red de seguridad de una idea, o de algo ya conocido que funcione.

Si renunciamos al control, de repente vemos un mundo oculto, que ha existido todo el tiempo justo enfrente de nosotros. En un destello la presencia extraña de este mundo poético y vibrante, desbordante de misterio, se planta frente a nosotros. Todo se expresa tal y como es. Todo está vivo y nos habla.

SÍMBOLO DE SÍ MISMO

Si alguna vez os habéis mirado la mano y la habéis visto limpiamente sin ningún concepto, y os habéis dado cuenta de la simultaneidad de su belleza, su eficiencia y su detalle, os habréis sorprendido llenos de admiración. La absoluta genialidad de vuestra mano es más profunda que nada de lo que hayáis podido calcular con vuestro intelecto. La propia mano es un objeto de devoción.

Si una película no consigue aprovechar la magia que existe en las propias cosas, si utiliza los objetos sólo para que signifiquen algo, ha desperdiciado una de sus grandes posibilidades. Cuando tomamos un objeto y hacemos que signifique algo, lo que estamos haciendo, de una forma más o menos sutil, es confirmarnos a nosotros mismos. Estamos confirmando nuestros propios conceptos sobre quiénes somos y sobre qué es el mundo. Pero permitir que las cosas sean vistas como lo que son ofrece un terreno más abierto y fértil que el reino del significado simbólico predeterminado. Después de todo, lo desconocido es pura aventura.

Yasujiro Ozu es por supuesto un gran exponente del símbolo de sí mismo. Cada plano, cada corte, cada personaje, cada situación de la historia, a la vez que funciona sin duda en el contexto narrativo, no se refiere a nada salvo a sí mismo. Cada momento se abre en el ámbito de lo que en realidad es.

Hay una lección interesante del símbolo de sí mismo en la primera película sonora de Ozu, *Hitori musuko* (*El hijo único*, 1936). Es una historia sobre una madre soltera pobre y su hijo. El niño quiere ir a una cara escuela privada a la que sus amigos piensan inscribirse. Llora y llora y al final su madre cede. La vemos trabajando muchas horas en una fábrica durante años para pagar las desorbitadas tasas. Entonces Ozu salta en el tiempo, lo que es raro en él, y nos encontramos a su hijo, esta vez al final de la veintena, en un matrimonio infeliz, con un niño pequeño, un

como símbolo de sí mismo. Antonioni tuvo la buena suerte de poder realizar un buen número de cortometrajes antes de su primer largo. Desde el principio, su comprensión del cine está clara. Su primer largometraje, *Cronaca di un amore* (1950), puede que sea una de las más grandes óperas prima de la Historia. Ya había entendido e integrado la plasticidad del cine y la plasticidad de la narrativa. Cada plano es la narración y la narración es cada plano. Esta integridad continúa a lo largo de todo el período en blanco y negro de su carrera.

En *La Notte* (1961), por ejemplo, la auténtica belleza de la película, la auténtica profundidad de su inteligencia, permanece en la claridad del montaje, en la manera en que el mundo se nos revela a cada momento. La gracia delicadamente interactiva de la cámara, que participa de la fluidez con la que los personajes cambian de punto de vista, es profunda en sí misma. Al principio de la película, Lidia (Jeanne Moreau) y Giovanni (Marcello Mastroianni) visitan a un amigo moribundo en una habitación de hospital. En cierto momento, la madre del enfermo entra y se sienta al margen de la escena, permitiendo que los tres amigos continúen la conversación. La cámara acaricia a los tres personajes mientras se mueven por el cuarto. Nos vemos absorbidos por la conversación hasta que Lidia se excusa dejando a Giovanni solo con su amigo. De repente se corta a un plano filmado desde detrás de la cabeza de la madre, mientras mira la escena que sucede al lado de la cama. Este sencillo

plano es asombroso. No tiene ningún significado simbólico en particular, pero nos permite ver la habitación del hospital y la presencia de las relaciones entre los personajes desde la perspectiva inesperada de la madre. Observamos desde este ángulo durante cierto tiempo. El momento se mantiene. Entonces se corta a un exterior muy amplio del hospital en el que vemos a Lidia como una silueta minúscula en la esquina inferior izquierda y luego a un plano medio en el que la contemplamos apoyada contra la pared, a la derecha. A continuación un corte a Giovanni, que se encuentra a la izquierda, abriendo la puerta de la habitación del hospital que lleva hasta un pasillo apenas más oscuro; y una enfermera pasa precedida por su sombra y entra por una puerta situada detrás de él, ayudando a que la cámara se mueva a lo largo del pasillo con nuestro personaje. La idoneidad de todos estos cambios de espacio, el peso de la luz y la oscuridad, son el significado, la sensación de vida y la belleza de la película. Todo es presente, todo funciona.

Un poco más tarde, sin embargo, hay un momento que parece menos redondo, en el que las imágenes usan de forma simbólica una idea basada en el lenguaje. Cuando la película se estrenó, este momento parecía muy importante. Estaba, después de todo, suplicando ser descifrado y explicado. Lidia da un largo paseo durante la firma de libros de su marido. Hasta la tela de la pantalla centellea con símbolos de sí misma. En este paseo la vemos exhibiendo

y poniendo a prueba su atractivo. Liberada de su matrimonio, vaga por un mundo de ensoñaciones, un mundo de símbolos masculinos, pero lo más expresivo es la belleza y la poesía del montaje. Entonces en un momento dado llega a una casa medio derrumbada y entra en el patio. Se oye a una niña pequeña llorando y Lidia entra, intenta consolarla, después se vuelve y se aleja. Cortamos a un plano que mira desde arriba hacia un reloj roto en el suelo mientras el brazo de Lidia entra en cuadro. Le sigue un plano de su mano acariciando un metal podrido y oxidado. Esta sucesión de acontecimientos cinemáticos cargada de significado, quizás simbólica de su matrimonio fracasado y sin hijos, conlleva un sutil cambio en la sintaxis y nos saca de la inmediatez de lo que estábamos experimentando. Por supuesto que hay significado, pero mucho menos que en la franqueza existencial y la honestidad cinematográfica alrededor de ese momento.

La película, sin embargo, se recupera y reequilibra rápidamente. Vemos a Giovanni volver a su apartamento y tumbarse a descansar y después nos reencontramos con Lidia que continúa en ese memorable paseo cinematográfico. En un momento vemos un hermoso plano muy grácil en el que ella pasa frente a una fila de árboles y llega a un grupo de jóvenes que lanzan cohetes en el campo. Se une a un grupo de curiosos. Cuando la escena termina vemos una nube de humo del cohete que comienza a moverse hacia el grupo. Cortamos al contraplano y vemos a Lidia que se gira

y se aleja de la cámara, encuadrándose en un momento al fondo entre dos de los curiosos. Esperamos que la nube de humo envuelva la escena. En lugar de eso, cortamos inesperadamente a Giovanni dormido en su apartamento en sombras, con las páginas de un libro abierto y otros papeles agitándose en primer plano. El movimiento del viento sigue al plano del humo, pero no directamente; está retrasado por el plano de Lidia yéndose. Esto produce una conjunción intermitente para el espectador. Hay una continuidad del viento pero con una sustitución onírica del tema. Activada esta sinapsis, la película está viviendo literalmente en la mente del público.

¿Cómo pasa una película de mera representación al tipo de experiencia directa del que hemos estado hablando? Depende, por un lado, de que el cineasta se de cuenta de que la propia pantalla es esencial respecto a nuestra experiencia de una película, de que es símbolo de sí misma.

No respetar la pantalla como símbolo de sí misma es tratar a la película como un medio para la información. Es decir, que todo el absorbente mecanismo de la luz proyectada —los planos, cortes, los actores— están ahí sólo para representar una idea escrita. Pero el cine en su forma más transformadora no es un medio principalmente literario. La pantalla o el campo de luz en la pared debe estar viva como escultura, mientras expresa al mismo tiempo la iconografía que hay dentro del encuadre. Más allá de todo esto, el cine es una pantalla, el cine es un rectángulo

de luz, el cine es una escultura de luz en el tiempo. ¿Cómo puede un cineasta esculpir luz mientras permanece en armonía con su tema? ¿Cómo puede la luz estar en unión profunda con la evocación? ¿Cómo construyes una forma temporal que le comunique continuamente el ahora al público?

PLANOS Y CORTES

Los planos y los cortes son dos opuestos elementales que permiten a la película transformarse a sí misma. Los planos son la acogida, la conexión, la empatía, la perspectiva sobre el tema que vemos en la pantalla. Los cortes son la claridad que continuamente nos vuelve a despertar la mirada. Cuando hay un equilibrio entre estos elementos esenciales, una película florece como luz en el tiempo presente y le da a la devoción el espacio para manifestarse. Los planos y los cortes deben participar, cada uno, en esta claridad.

Si el cineasta no se percata del hecho de que un plano debe expresar tanto al observador como a aquello que es observado, entonces la perspectiva de la película no es totalmente consciente. La perspectiva consiste es hacer creer; no admite que la visión es un punto de encuentro entre nosotros y el mundo. El cineasta y lo que se ve no están en comunión. Los ingredientes básicos de la alquimia no están presentes. Así que la cuestión se convierte en: ¿cómo puede

un cineasta unir, abnegadamente, al espectador con aquello que puede verse? Si hay demasiado ego, hay demasiada perspectiva. Este desequilibrio se manifiesta a menudo como la vanidad vacía de la composición que aplasta a un tema menos sentido. Por otro lado, si hay demasiada materia temática, ya no hay perspectiva. Este desequilibrio ignora o sacrifica el tejido visual de la película, que es su aspecto más importante, y la imagen se vuelve demasiado ilustrativa. En cualquiera de los casos la visión del filme es unidimensional. La unión de la luz con el tema ya no es un elemento activo.

La cámara debe ofrecerse entera y completamente a su tema, y sin embargo no puede rendirse a su tema. Cuando un cineasta está completamente presente, abnegadamente, el público está completamente presente de forma abnegada. La relación física del cineasta con el mundo se manifiesta al mismo tiempo que la relación de la cámara con la imagen, y se convierte en la relación del público con la pantalla. Si un cineasta logra vincularse con el corazón de un objeto, el espectador podrá también conectar directamente con el corazón del objeto. El público verá la pantalla como la cámara ve los objetos.

Los planos y los cortes se necesitan los unos a los otros. Son los principales sirvientes del cine. Los planos, como momentos de acogida lumínica, crecen y se expanden y explotan por el corte como burbujas de jabón. Los cortes vuelven a declarar la claridad de los planos, reconstituyendo la claridad

primaria de lo observado. De otro modo los planos se volverían demasiado sólidos. Para que el cine sea transformativo, debe haber un equilibrio entre estos dos elementos básicos. Si una película está montada de tal forma que fuerza la progresión de los planos, impidiendo que los planos lleguen a su plenitud, ninguna conexión con la presencia puede tener lugar. En una película así, el montaje agresivo puede enmascarar la vacuidad de lo observado. Por otro lado, si se ignora lo conmovedor que un corte puede llegar a ser, o si los planos tienen tanto orgullo y están tan repletos de egoísmo visual como para que cortarlos se convierta en una disrupción de la propia superficie visual, entonces la delicadeza de este contrapunto no podría desarrollarse. En el primer caso la película está demasiado acorazada y es evasiva; en el último caso, demasiado seria y sólida.

Los cortes parecen funcionar en jerarquía. Primero, un corte debe funcionar a nivel visual, en términos de forma, textura, color, movimiento y peso. De algún modo el desplazamiento de un plano al siguiente tiene que crear una frescura visual para la psique. A la naturaleza del espacio cinemático le sucede algo correcto. Esta cualidad es tan intrínseca al cine que es difícil de describir. En una película que amamos, cada momento que avanza está animando y profundizando en el tema y en nuestra experiencia de la pantalla simultáneamente.

Cuando el corte funciona visualmente pueden ocurrir dos reacciones. La primera en el área de los

conectores del sueño, o de la poesía: la manera en que nuestra mente utiliza imágenes en su propia área nocturna. El súbito cambio en el espacio causado por el corte anima lo innombrable. Esta estimulación está más allá del tema que haya a un lado u otro del corte. Es lo conmovedor en sí mismo. Un gran corte revela el orden inquietante y poético de las cosas.

La segunda reacción está basada en las implicaciones literales de la secuencia de imágenes. Activa los procesos lógicos y de razonamiento que son nuestra mente diurna. A veces llamamos a esto significado. Es el sentido narrativo sencillo que tenemos para sobrevivir.

Los tres elementos de la jerarquía tienen que estar bien proporcionados y en el buen orden para que una película resuene correctamente la integridad de nuestro ser. Primero, el corte tiene que funcionar visualmente, luego la conectividad poética debe resonar y, finalmente, debe haber cierto sentido de lógica o de inevitabilidad. La escena climática de *La Passion de Jeanne d'Arc* es un ejemplo perfecto de esta jerarquía. Vemos una bandada de pájaros en lo alto del cielo, intercalados con troncos ardiendo y primeros planos de Juana en la hoguera, respirando el humo que sube. Los cortes entre los pájaros y Juana tienen una gran vitalidad visual pero también cuentan con la resonancia poética de la elevación y la liberación en contraste con su sufrimiento. Un momento después, nuestra mente gira hacia la idea del cielo, hacia la lógica de la historia.

Cuando la jerarquía no funciona o un elemento está desproporcionado, los cortes pierden su intensidad. La vitalidad del espacio cinemático se desmorona. Por ejemplo, si un corte sacrifica lo espacial o lo poético para establecer un significado literal, hay entonces una conclusión conceptual, no hay aventura, y el público tiene menos espacio para participar en la experiencia. Esta conclusión trae a la pantalla un sucedáneo de la realidad. La debilidad del momento demasiado simbólico de *La Notte* puede ser explicada desde el punto de vista de este desequilibrio. La selección de planos y cortes de esa escena está hecha sólo para simbolizar el significado. La gracia visual y la posibilidad del descubrimiento a través de la evocación abierta han sido abandonadas.

Otro desequilibrio puede presentarse cuando un corte, aunque sea fuerte visualmente, no es conmovedor, o no tiene ningún sentido, o si el sentido que tiene es aburrido, descriptivo o banal. El estilo de montaje del videoclip es un ejemplo obvio de este desequilibrio. Una película también puede ser falsamente poética. Puede tener un encanto visual poco corriente o sofisticado, pero si sus planos y cortes ignoran las delicadas necesidades del significado no consigue una auténtica articulación visual. Todo el efecto visual está amortiguado por la falta o el exceso de significado. Este desequilibrio no es poco frecuente en el cine de vanguardia.

Cuando los cortes sí respetan la jerarquía, se les permite a los planos respirar y estar dotados de vida. Al

mismo tiempo, los propios cortes renuevan la claridad del espacio. Cuando todo esto funciona y está unido con el tema, una película se vuelve algo así como un leopardo atravesando una habitación: hermoso, líquido y lleno de significado.

Las películas de John Ford pueden ser ejemplos muy nobles de todo esto. Sus planos escudriñan la luz que viene *hacia* nosotros. Nosotros, el público, la cámara, estamos en la oscuridad, mirando fijamente el mundo efímero y luminoso. La concreción del cielo y la tierra, y la verticalidad de la espina dorsal humana, son la arquitectura cósmica de Ford. Los cortes son sinapsis cristalinas de confianza prendiéndole fuego al aire cinemático.

La visión muy disciplinada pero carente de ego de Ozu está acentuada por cortes que son sutiles sacudidas o cambios en el espacio, leves despertares que subrayan la transparencia del momento. Cada plano, acentuado por un corte claro y afirmativo, se transforma en un espacio compacto con su propio peso específico. La pantalla, en comunión con el tema, se convierte en un cuadrado de luz, un foco reflectante profundo y de tensa superficie. Dentro de esta delicada estructura, los personajes tienen la libertad de existir. *Banshun* (*Primavera tardía*, 1949), siempre llena de este estado de revelación cinemática, termina con un corte final hacia el océano abierto. Todo el sufrimiento de las circunstancias humanas experimentadas con tanta ternura a través de la narración se disuelve súbitamente en un recuerdo transparente y

elusivo, como si la vida misma, en el momento de la muerte, cayera de nuestras mentes del mismo modo que los sueños nocturnos desaparecen en las actividades matinales.

¿Y quién puede olvidar ese corte de Jean-Luc Godard en *Le Mépris* (1963), del accidente del deportivo rojo al brillante mar azul, mientras Michel Piccoli asciende por los acantilados? Tanto vacío, tanto espíritu, tanto propósito narrativo está condensado en ese corte... Lo que recuerda al corte final de *Viaggio in Italia*. Desde la catarsis climática de Ingrid Bergman y George Sanders abrazados, se corta a un detalle aparentemente insignificante, un agente municipal uniformado entre el desfile de la multitud. Qué inexplicable. Qué conmovedor. Qué cautivador.

Estas películas funcionan no sólo por su inteligencia y nobleza, sino porque su expresión proviene del propio material cinematográfico, de las cualidades cinemáticas que están profundamente relacionadas con nuestro propio metabolismo. Todo es presente, todo se tiene en cuenta, todo está funcionando momento a momento. Como nuestras manos, los árboles, el drama de las estaciones, y los cálidos cielos que expiran, los elementos básicos de la película deben participar de la belleza de la utilidad más profunda.

La devoción no es una idea ni un sentimiento. Nace de la vastedad y de la profundidad de nuestra visión. Desde la oscuridad, detrás de toda luz, esta vastedad permanece en el ahora. Revela nuestro

mundo. Es precisa y humilde y, aún así, pese a ser tan penetrante, no es sólida.

Que la cualidad inefable de la visión pueda ser comunicada por esa luz proyectada en la oscuridad confiere al cine una gran fuerza. Cuando una película se manifiesta por completo puede servir como un espejo corrector que reajuste nuestras psiques y nos abra a la comprensión y la humildad. Cuanto más nos abramos a nosotros mismos y deseemos tocar las profundidades de nuestro propio ser, más estaremos participando en la devoción. Del mismo modo, cuanto más se expresa la película a sí misma de forma intrínseca a su propia naturaleza verdadera, más puede revelarnos.